

Niall W. Slater: *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2002. X, 363 S. ISBN 0–8122–3652–1. \$ 59.95, £ 39.00.

Metatheater, d. h. die Betrachtung, wie Theater im Spiel auf sich selbst Bezug nimmt und seinen eigenen Status als Kunstwerk reflektiert, stellt einen der größten theoretischen Erkenntnisgewinne der letzten Jahrzehnte im Bereich der Dramenforschung dar. Der von Lionel Abel ursprünglich 1963 geprägte Begriff¹ hat sich trotz anfänglicher Widerstände seit kurzem auch in der Klassischen Philologie,² insbesondere auf dem Gebiet des griechischen Dramas, weitgehend durchgesetzt, so daß man jüngst geradezu von einem *boom* auf diesem Felde sprechen kann.³ Obwohl Abel entsprechend seiner Definition «the world is a stage, life is a dream» (ebd. 83) darunter eine eigene, dritte Gattung jenseits von Tragödie und Komödie verstand, hatten die traditionelle Bevorzugung des Ernsten und die exemplarische Anwendung auf Shakespeare (bes. *Hamlet*) eine Konzentration auf das tragische Genre, insbesondere auf das Spätwerk des Euripides, zur Folge. Gerade für die Tragödie stieß der Begriff jedoch auf besondere Skepsis und Ablehnung, da das 'Spiel im Spiel' den Bruch mit der sogenannten Illusion impliziert. In der Komödienforschung hatte man hingegen weitaus weniger Probleme damit, da man vor allem am Beispiel der Parabase schon immer bemerkte, daß der Plot in dieser Gattung häufig durch Perspektivenwechsel ins Hier und

¹ L. Abel, *Metatheatre*, New York 1963.

² Vgl. u. a. die Kritik von W. Kullmann, Die 'Rolle' des euripideischen Pentheus. Haben die *Bakchen* eine 'metatheatralische' Bedeutung?, in: G. W. Most, H. Petersmann, A. M. Ritter (Hg.), *Philanthropia kai Eusebeia*. FS Dihle, Göttingen 1993, 248–263; vgl. die kritische Würdigung von J. Latacz, Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 2003², 295 f, 300 f. Der jüngste Frontalangriff von G. Radke, *Tragik und Metatragik*, Berlin 2003 wirkt wenig überzeugend.

³ Vgl. das neue Nachwort (369–378, bes. 370–375) von C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1997² (1982¹); wichtige Literatur dazu: Segal, a. O. 215–271; Verf., *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen 1991, bes. 111–226; zur Geschichte und Erklärung ebd. 115–119 (zur Literatur vor 1991 ebd. 116 Anm. 15); nun neu: A. G. Batchelder, *The Seal of Orestes*, Lanham 1995; M. Ringer, *Electra and the Empty Urn*, Chapel Hill 1998; G. W. Dobrov, *Figures of Play*, Oxford 2001; M. Kaimio *et al.*, *Metatheatricality in the Greek Satyr-Play*, *Arctos* 35, 2001, 35–78 (auf das Satyrspiel übertragen).

Jetzt des Dichters gesprengt ist.⁴ Schon seit langem sieht und thematisiert man das omnipräsente Spiel des Aristophanes mit dem eigenem Tun, die ständige Selbstbezüglichkeit.⁵

Performance, der zweite Begriff des Untertitels, ist seit den 1990er Jahren zentral. Gerade mit dem diagnostizierten *performative turn* in den Kulturwissenschaften erkennen wir, daß die Performanz eine eigene Bedeutung trägt und nicht alles nur als Text gelesen werden darf. Hierbei blickt man weniger auf die referentielle Kraft von Zeichen, die etwas darstellen, sondern auf die «performative Funktion», also auf den «Vollzug von Handlungen».⁶ Für die zeitgenössischen Künste ist diese Betrachtungsweise charakteristisch. Im aktuellen postdramatischen Theater richtet sich das Augenmerk stärker auf den Ablauf von Akten als auf die Mimesis und Repräsentation einer Handlung. Gerade Theater ist *Performance* schlechthin; in der Gräzistik gibt es seit geraumer Zeit eine Richtung, das griechische Drama nicht als philologischen Text, sondern als Aufführung anzusehen.⁷

Metatheater hat mit der Verschiebung des Interesses auf den Aspekt der Performanz zu tun, indem auch hier auf Elemente des Spiels verwiesen wird, aber sicherlich ist es nicht damit identisch, wie Slater (S.) vereinfachend den Anschein geben will.

⁴ Vgl. O. Taplin, *Fifth-Century Tragedy and Comedy: A synkrisis*, JHS 106, 1986, 163–174; im Gegensatz zur gängigen Meinung entsteht in einer solchen Autoreferenz kein Bruch mit der 'Illusion', vielmehr gelingt es dem Publikum, sich mit Hilfe der Verweise auf das rituelle Tun im Theater mit dem rituellen Geschehen auf der Bühne zu identifizieren; vgl. Bierl, *Dionysos*, a. O. 111–119.

⁵ Vgl. u. a. Taplin, *Fifth-Century Tragedy*, a. O. bes. 164 Anm. 10 (mit Literaturangaben); Verf., *Dionysus, Wine, and Tragic Poetry. A Metatheatrical Reading of P. Köln VI 242A = TrGF II F 646a*, GRBStud 31, 1990, 353–391, bes. 358f., 370–376, 384–386; Bierl, *Dionysos*, a. O. 27–44, 172–76; T. K. Hubbard, *The Mask of Comedy*, Ithaca/London 1991; S. Goldhill, *The Poet's Voice*, Cambridge 1991, 167–222, bes. 196–222; K. J. Dover (Hg.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993, 58–60; O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford 1993, 67–78, 105–110; L. K. Taaffe, *Aristophanes and Women*, London/New York 1993.

⁶ Vgl. den Sammelband von U. Wirth (Hg.), *Performanz*, Frankfurt 2002, darin bes. E. Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, ebd. 277–300, hier 279.

⁷ Vgl. u. a. D. Bain, *Actors and Audience*, Oxford 1977; O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977; dens., *Greek Tragedy in Action*, London 1978; D. Wiles, *Greek Theatre Performance*, Cambridge 2000.

Auf dem Einband des vorliegenden Buches wird nun verkündet, dies sei «the first major study of metatheatre, or theatrically self-conscious performance, in Aristophanes.» Anspruch und Wirklichkeit klaffen deutlich auseinander.⁸ S., selbst ein Pionier auf dem metadramatischen Gebiet,⁹ wählt dabei einen rezeptionsorientierten Ansatz des *performance-criticism*, der sich an moderner Film- und Medienkritik anlehnt, ohne diesen Zusammenhang theoretisch klar und detailliert darzulegen. Damit wird freilich Metatheater stark reduziert, während das Konzept zuletzt von anderer Seite entweder stark ästhetisch-poetologisch gedeutet oder hinsichtlich der ebenfalls performativen Komponente des Rituals verfeinert wurde. Insbesondere die Selbstbezüglichkeit des dramatischen Chores aus der Perspektive seiner Genese von der Chorlyrik her wurde in der neuesten Forschung in den Blick genommen oder der bewußte Verweis auf die dionysische Okkasion sowie andere rituelle Diskurse, die zur Konstruktion des Plots herangezogen werden, genauer studiert.¹⁰ Gerade Komödie als nicht-illusionistisches Spiel (vgl. 21, 51) mit geringer Handlungs- und Charakterkonstanz zeichnet sich durch ein oszillierendes Hin und Her zwischen dem *hic et nunc* der aktuellen Aufführung und der eigentlichen Fiktion aus. Durch häufige Selbstreferenz wird der Wechsel von einer zur anderen Instanz ermöglicht. Von all diesen neuen Ergebnissen findet sich bei S. fast keine Spur.¹¹

Vielmehr wird Aristophanes für ihn im oben genannten Sinne zum ersten «performance critic». Als intellektueller US-Bürger von heute setzt S. ihn dann unversehens mit einem liberalen Aufklärer gleich, der den Zuschauern eine Hilfestellung gibt, von

⁸ Vor S. sind erschienen: I. Lada-Richards, *Initiating Dionysus*, Oxford 1999; Dobrov, a. O.; Verf., *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität*, München/Leipzig 2001.

⁹ N. W. Slater, *Plautus in Performance*, Princeton 1985 (Amsterdam 2000²).

¹⁰ Vgl. A. Henrichs, «Why Should I Dance?»: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy, *Arion Third Series* 3.1, Fall 1994/Winter, 56–111; dens., «Warum soll ich denn tanzen?». Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie, Stuttgart/Leipzig 1996; dens., *Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides*, *Philologus* 140, 1996, 48–62; Bierl, *Chor*, a. O.; Kaimio *et al.*, a. O.

¹¹ Vgl. Bierl, *Chor*, a. O. Auch das diesbezüglich zentrale Konzept der performativen Funktion der Sprache (J. L. Austin, *How to Do Things With Words*, hg. von J. O. Urmson, M. Sbisà, Cambridge, MA 1975² [1962¹]; dt.: *Zur Theorie der Sprechakte [How to do things with Words]*, Stuttgart 1994² [1972¹]; vgl. Wirth, a. O.) wird nur selten und am Rande angesprochen, ohne dabei auf die produktive Anwendung der Sprechakttheorie im Zusammenhang der aktuellen Erforschung der Selbstbezüglichkeit einzugehen (145 mit Anm. 59, 179, 285 Anm. 69).

törichte Konsumenten zu mündigen, aktiven Bürgern zu werden, und sie darin unterweist, die performativen Tricks und Inszenierungen ihrer demagogischen Führer, sei es auf der Bühne sei es im Polisleben, als Trug zu entlarven. Hiermit wird das komplexe Phänomen der Alten Komödie mitsamt ihrer metatheatralischen Komponente zur Politsatire und Kabarettaufführung verkürzt. Dies wird mit aktuellen Beispielen im Text und mit flotten, zur Einstimmung den Einzelkapiteln vorausgeschickten Zitaten kritisch eingestellter amerikanischer Komödianten aus Film, Fernsehen und Bühne unterstrichen, die aus der Erfahrungswelt von S.s eigener Jugend (Anti-Vietnam-Kampf) oder aus der jüngeren Vergangenheit stammen.¹² Und wird – so muß man vermuten – das Buch damit implizit nicht auch zum klassisch-philologischen Arm einer aktuellen Campus-Kritik gegen die medialen 'Schaumschlägereien' eines Präsidenten George W. Bush jun.? Fraglich ist nur, ob das athenische Volk dazu gerade die Komödie brauchte und ob es wirklich so tumb war, daß es die Manipulationen der Politiker nicht selbst aufgrund seiner eigenen Vertrautheit mit einer partizipativen Demokratie durchschauen konnte. Noch viel weniger wird die amerikanische Nation heute Aristophanes und S. dafür unentbehrlich finden.

Bisher wurde Aristophanisches Metatheater als rein ästhetisch-parodische Spielerei zur Hervorrufung des notwendigen Lachens (Paratragodia etc.), als Brechtsche Verfremdung, als freies, experimentelles Mittel, um sich andere Diskurse einzuverleiben und sich immer neu zu modellieren, oder im Zusammenhang mit der Selbstbezüglichkeit und Performativität der symbolisch-rituellen Aufführung zur Erzeugung einer komplementären Weltsicht in der Einbettung in ein dionysisches Fest des Anlasses interpretiert. Dies ist S. zu theoretisch, zu wenig konkret und politisch. Aus der ludisch-komischen Freiheit wird bei ihm Ernsthaftigkeit; im Theater sieht er grundsätzlich eine 'moralische Anstalt' und politische Unterweisung. Und damit wird trotz der Anwendung von so modernen Konzepten auf einmal eine Kehrtwende zum Alten vollzogen.

Dahinter verbergen sich nach wie vor weit verbreitete Positionen, die ihre Blüte im 19. Jahrhundert erlebten: die Alte Komödie sei neben ihrer Aufgabe, Gelächter und heitere

¹² Genannt werden u. a. The Marx Brothers, Tom Stoppard, Monty Python, Weird Al Jankowich, The Three Stooges, Henry Reed, Ambrose Bierce, Ray Bradbury, Die Truppe von 'Dionysus in 69', Abbie Hoffman und Frankie Valli.

Entspannung zu schaffen, eine durchaus ernste politische Angelegenheit, insofern sich ihre Vertreter aktiv, direkt und aus ethischem Antrieb in die Auseinandersetzungen der Polis eingemischt hätten. Damit wird vor allem die mehrmals vertretene Ambition des Aristophanes, als Lehrer des Volkes in einer der Tragödie um nichts nachstehende *πρυγῶδ α* wirken zu wollen (vgl. bes. Ach. 628 ff, 658, Ri. 507, Frie. 737), für bare Münze genommen.

Als Charakteristika der Alten Komödie werden heute zweifelsohne zu Recht ihre politische und rituelle Dimension gesehen. Doch muß man sich das Politische im Athen des ausgehenden 5. Jh. v. Chr. im Kontext der Gattung doch etwas anders vorstellen, als wir es in modernen Demokratien gewohnt sind. Derweilen erhebt S. den Anspruch, die originale Rezeptionshaltung rekonstruieren zu können (41). Allein hier wäre ein wenig Bescheidenheit angebracht, da wir doch als historische Geisteswissenschaftler nur allzu gut wissen, daß wir dies höchstens annäherungsweise erreichen können. Für das widerspruchsfreie Funktionieren seiner Deutung des Aristophanes blendet S. dann einfach das langjährige Bemühen einer ganzen Forschungsrichtung aus, die den komischen Autor im Gattungskontext historisch und kulturell adäquat zu verstehen versucht. Diese betont die Verkehrung der Welt, die dionysische Okkasion und den rituellen Zusammenhang von Ausnahmefesten, die mythische Vorstellung einer utopischen Goldenen Zeit, den Komos und das Vorherrschen des Chorisches, die Aischrologie, den Spott, das Burleske und Karnevaleske des heiter-fröhlichen Spiels, das bewirkt, daß alle Diskurse des ernstesten Alltags temporär außer Kraft gesetzt und verzerrt sind.¹³ Ebenso werden auch kurzerhand drei Stücke (Wolk., Lys. und Plut.) in diesem Buch gar nicht berücksichtigt, in denen *Performance* und Metatheatralität zwar selbstverständlich ebenfalls vorkommen, aber nicht recht in das Konzept von S. passen wollen. Schließlich verschweigt S. andere metatheatralische Sichtweisen.¹⁴ Alte

¹³ Vgl. u. a. A. Brelich, Aristofane: commedia e religione, in: M. Detienne (hg.), *Il mito. Guida storica e critica*, Roma/Bari 1982³ (1975¹), 103–118; J. C. Carrière, *Le carnaval et la politique*, Paris 1979; W. Rösler, Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland, *QUCC* n.s. 23, 1986, 25–44; dens., Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland, in: S. Döpp (hg.), *Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen*, Trier 1993, 75–97; X. Riu, *Dionysism and Comedy*, Lanham *et al.* 1999.

¹⁴ So z. B. Bierl, *Dionysos*, a. O. bes. 27–44 und Lada-Richards, *Initiating*, a. O. (bes. zu Frö.); vgl. z. B. auch Henrichs, «Why Should I Dance?», a. O.

Komödie ist eben nicht einfach identisch mit einer politischen Satire oder mit einem Kabarett von heute, sondern eine spezifische *Performance*, in der ein ambivalenter komischer Held sich aufgrund einer absurden Idee in eine Anderwelt der komplementären Weltsicht aufmacht, aus der das Publikum ein Kraftpotential schöpfen kann.

S.s Vorgehen umhüllt überholte Positionen mit einem neuen Mäntelchen und birgt so die Gefahr, daß das wirklich Innovative, so verkürzt, von großen Teilen der traditionellen Dramenforschung vereinnahmt werden könnte, die sich diesem Ansatz so lange verschlossen haben. Wenn man sich freilich auf seine Grundlagen einläßt, wirkt die Argumentation plausibel. Dieser Eindruck wird durch eine glänzende sprachliche Darstellung bestärkt. Doch wäre es wissenschaftlich wesentlich korrekter gewesen, die Prämissen klar offenzulegen und vielleicht einfach von Theatralität des Alltags (des Volkes in seiner Gesamtheit, der Ekklesia, Boule, des Gerichts etc.) zu sprechen. In guter angelsächsischer Tradition gelingt es S., die Stücke sehr lebendig vor seinem Leser in ihrer Performanz entstehen zu lassen und nicht, wie im Buchtext möglich, im Verlaufe der Aufführung vorkommende Informationen in anachronistischer Weise schon vorher zu verwenden. Die wissenschaftliche Kommentierung ist dicht und umfassend, wenn man einmal von dem entscheidenden Manko des Ignorierens ganzer Forschungsstränge und zentraler Sekundärliteratur absieht. Vier Kapitel (zu Ach., Wesp., Vö., Ekk.) wurden als Aufsätze bereits zwischen 1993 und 1997 vorveröffentlicht und nochmals überarbeitet. Es stellt sich die Frage, ob das Konzept des Metatheaters nicht gar erst im nachhinein darübergestülpt wurde.

Nach einer kurzen historischen Einordnung und Erklärung des Phänomens werden im 1. Kapitel die poetischen Instanzen kurz angesprochen, auf welche sich die Alte Komödie laufend selbst bezieht (andere Stücke und Dichter, die poetische und musische Form, den Tanz, Chor, Kostüme, Requisiten, die Bühnenmaschinerie, den Theaterraum, das Publikum und das Fest). Im 2. Kapitel wird das späte historische Entstehen des Schauspielers nachgezeichnet, da eine Bewußtheit vom Gespielten die Voraussetzung metatheatralen Verstehens darstelle. Danach folgen 8 Interpretationen (also von den 11 erhaltenen Komödien fehlen die oben genannten Ausnahmen) in chronologischer Reihenfolge von den Ach. bis zu den Ekk. Die frühen Kleon-Komödien (Ach., Ri., Wesp.) würden darauf abzielen, die öffentlichen Überredungsstrategien und

prätextuellen Handlungen eines Euripides (in Ach.) zu dekonstruieren und als rhetorische Inszenierung zu enttarnen.¹⁵ Ferner gehe es auch darum, das Volk zu ermuntern, den Schritt vom passiven Zuschauer zum aktiven Mitspieler im Alltag zu vollziehen. Folglich wird der persönliche Kampf gegen Kleon als ein historisches Faktum genommen; Ralph Rosens These, es handele sich dabei um eine bewußte Fiktion, wird erneut gar nicht genannt.¹⁶ Aber nicht nur destruktive Absichten, sondern auch die mit poetischen Mitteln operierende Verzauberung des Publikums, an die visionären Gegenentwürfe (Frie., Vö., Ekkkl.) zu glauben, finden sich laut S. im Aristophanischen Repertoire. Im Frie. und in den Vö. werde durch metatheatrale Strategien auf das Hier und Jetzt der dionysischen Feier verwiesen, um mit Wein und Festlichkeiten den neuen, ersehnten Zustand zu inszenieren.¹⁷ In den Vö. gehe es demnach nicht um eine Warnung vor Alkibiades oder um eine Verarbeitung der Sizilischen Expedition. Die Thesm. werden im Gegensatz zu neuen Deutungen, die das Rituelle, Poetologische und die Genderproblematik akzentuieren,¹⁸ ebenfalls politisch gelesen: die Manipulationen und Ungerechtigkeiten der Frauen auf der Pnyx werden mit den Oligarchen von 411 v. Chr. in Beziehung gesetzt. Und in Wiederaufnahme einer in Mißkredit gefallen These wird die Entwicklung des seiner Identität verlustig gegangenen Gottes Dionysos zum erfolgreichen Zuschauer und Mitspieler betont.¹⁹ Für die Ekkkl. wird die heute nicht mehr so verbreitete Annahme einer durchgehenden Ironie erfolgreich widerlegt. Es folgt eine kurze Zusammenfassung (235–239). Der wissenschaftliche Anmerkungsapparat ist nach hinten verbannt (241–322). Schließlich kommen die ausführliche Bibliographie, ein Index Locorum und ein guter Index Nominum et Rerum.

Die Interpretationen sind voll kluger Einzelbeobachtungen: Anregend ist das Augenmerk auf den theatralen Raum und seine Fluidität am Anfang der Ach. sowie der

¹⁵ Zur Verbindung von Metatheater mit der im Gorgias-Fragment (82 B 23 DK) thematisierten ἀπάτη vgl. 60, 193 f. Es fehlt der Verweis auf Vorgänger (u. a. Bierl, Dionysos, a. O. 170).

¹⁶ R. M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta 1988, 59–82.

¹⁷ Ähnlich wurde dies schon in der noch unveröffentlichten Diss. von P. V. Sfyroeras, *The Feast of Poetry: Sacrifice, Foundation, and Performance in Aristophanic Comedy*, Diss. Princeton 1992, Ann Arbor 1993 (Microfilm), 28–70 gesehen.

¹⁸ Vgl. nun u. a. Bierl, *Chor*, a. O. 105–299.

¹⁹ Vgl. C. P. Segal, *The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the Frogs*, *HarvSt* 65, 1961, 207–242 und aufgenommen von Bierl, *Dionysos*, a. O. 27–44.

Blick auf die Performanz des Privatgerichts in den Wesp. im Sinne einer 'experience machine' (Robert Nozick) oder 'virtual reality' (95). Die Übertragung von Winklers Ephebie–These auf Philokleons Komos und tänzerische Darbietung im Sinn einer erneuerten Initiation (101, 107–111) ist sehr aufschlußreich.²⁰ Interessant wirken auch Gedanken zur doppelten Textualität (mündlich, schriftlich) in den Ri. und Vö. (78 f, 141).

Ein großes Verdienst von S. ist es, die performative Qualität des Aristophanes hervorzuheben und deutlich zu machen, daß die Alte Komödie ursprünglich nur bedingt als Literatur im Sinne eines Textes gelten darf, sondern aufgrund des Mangels an durchgehender Illusion eher als ein komastisches Spiel betrachtet werden muß (111).

Es ist durchaus überlegenswert, daß Aristophanes' Gebrauch von metapoetischen Selbstbezügen auch mit der Theatralität des Alltags in Beziehung stehen könnte. S.s Reduktion des Begriffes Metatheater und der Gattung der Alten Komödie ausschließlich auf das Politische, das in anachronistischer Weise mit modernen Vorstellungen gleichgesetzt wird, scheint mir allerdings wissenschaftlich nicht zukunftsweisend und ziemlich bedenklich zu sein. Man gewinnt hier weitgehend den Eindruck, als gieße S. alten Wein in neue Schläuche. Wir sollten uns daher selbst vor den suggestiven Darstellungskünsten des Autors in acht nehmen und ein kritisches Auge bewahren.

Anton Bierl, Basel

²⁰ Vgl. J. J. Winkler, The Ephebes' Song: *Tragôidia* and *Polis*, *Representations* 11, 1985, 26–62 (überarb. Nachdr. in J. J. Winkler, F. I. Zeitlin [hg.], *Nothing to Do with Dionysos?* Princeton 1990, 20–62).